

Núm. 75
Setembre
2001



TEMPS MODERNIS

PAPERS DE CINEMA

Cicle François Truffaut

"SA
NOS
TRA"

Obra Social
i Cultural



Sumari

Editorial	3	El cinema franquista i l'esperit de la croada (I), per M. López Crespi	10 a 12	Juan Padrón: una dimensió humana en el cinema d'animació, per R. Cobas	20 i 21
L'actor invisible, per M.-C. Santos	4	Recerca Pruaga, per X. Morell	13	Veure Venècia i morir. Thomas Mann i Luchino Visconti, per A. Figuera	22 a 24
L'escenari de llauna, per F. M. Rotger	6	Emocions, records vivències... (II), per T. Roca	14 i 15	Apunts a contrallum, per J. C. Romaguera	25 a 27
Les ciutats i el cine: Praga, per J. Martí	7	Jack Lemmon és mort, ningú és perfecte, per X. Flores	16 i 17	Cinema a "SA NOSTRA"	28 a 31
Gràcies Constantin (Nom clau: Desaparegut), per J. Obrador	8	Afectes no tan secundaris, per M. Brotons	18 i 19		
Welles, Korda i el tercer home, per F. J. Sánchez-Cuenca	9				

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Setembre 2001. Núm. 75

Edita

Centre de Cultura
"SA NOSTRA"
Carrer Concepció, 12
07012 Palma
Telèfon 971 72 52 10
Fax 971 71 37 57
vidal.cultura.palma@osic.sanostra.es

Director

Jaume Vidal

Secretari Redacció

Miquel Pasqual

Assessorament lingüístic

Jeroni Salom

Assessors

Francisca Niell,
Antoni Figuera,
Andreu Ramis,
Albert Ribas,
Josep Carles Romaguera.

Fotos

Arxiu Centre de Cultura

Imprimeix

Gráficas Planisi, S.A.
Dipòsit Legal: P.M. 648-1994

"Temps moderns" no comparteix, necessàriament, l'opinió dels seus col·laboradors.

Podeu trobar "Temps Moderns" al Centre de Cultura "SA NOSTRA" de Maó, Eivissa, Ciutadella i Palma, llibreria Embat, llibreria Ereso i als cines Chaplin, Portopí i Renoir, llibreria Espirafocs (Inca).

FA CALDO, MA NON TROPPO

*Els homes superficials tracten
d'omplir el seu temps;
Els assenyats l'utilitzen*

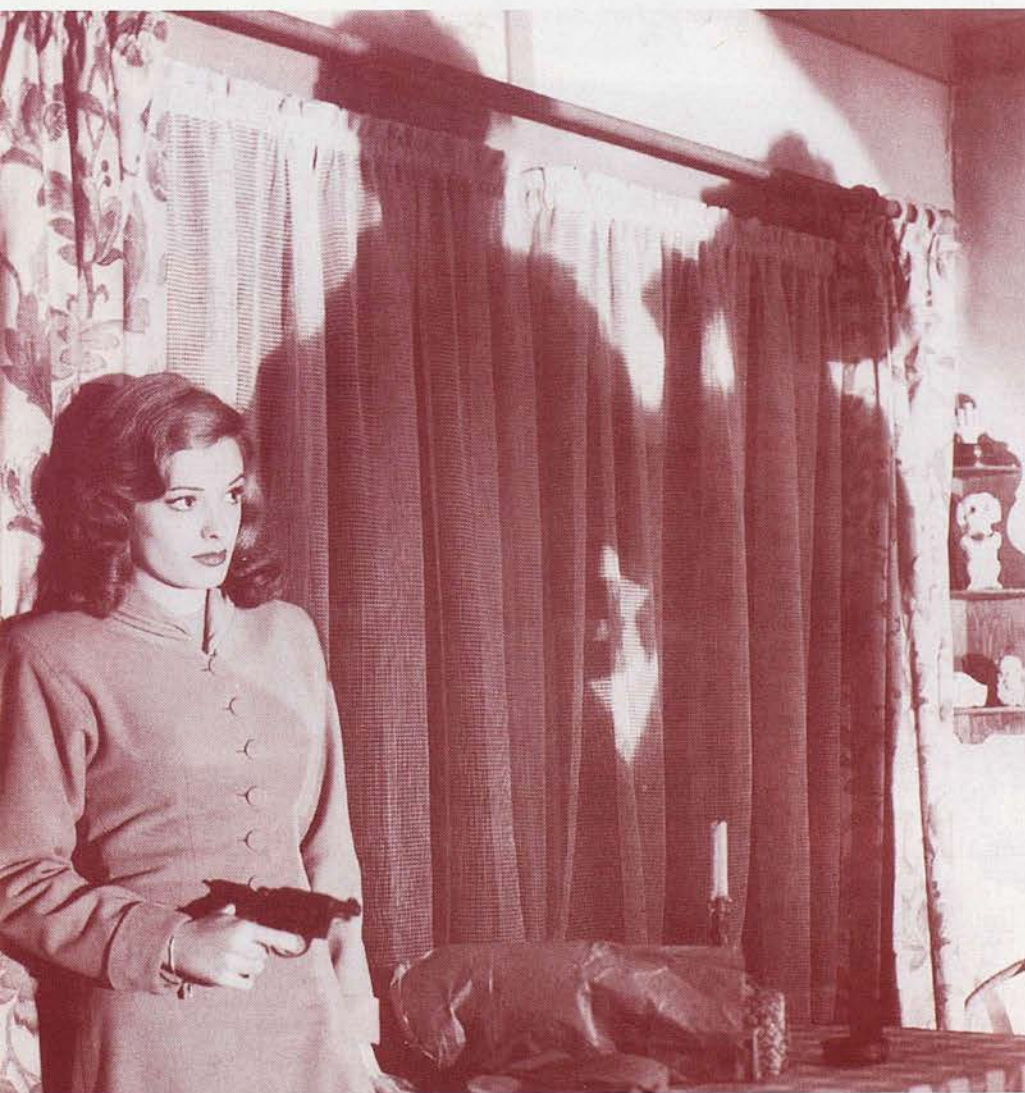
Arthur Schopenhauer

Què fa la gent quan no llegeix Temps Moderns?. Què fa la gent a l'estiu?. Dues preguntes que no tenen una resposta fàcil. L'estiu és un parèntesi obligat per carregar bateries i Temps Moderns compleix amb aquest obligat precepte. Aprofitam per descansar i no cansar. L'estiu,

això sí, continua essent un període no lectiu als efectes d'aprendre cinema a través de la pantalla. Les cartelleres abaixen el seu nivell qualitatiu de forma alarmant. Sembla com si hi hagués unes produccions pensades per a projectar-se durant l'estació calorosa i afeblir l'addicció dels afeccionats al cinema.

Jack Lemmon va desaparèixer del món dels vius —un eufemisme— quan Temps Moderns va fer punt. Ara, a l'hora del nostre retorn, ha estat **Jane Greer**, protagonista entre d'altres de *Retorn al passat*, film de **Jacques Tourneur**, qui ha demanat la liquidació per tal d'abandonar la nòmina dels que alenen. Jane Greer, al costat d'aquesta columna podreu apreciar-ho, és una de les actrius més belles que poden trobar-se al cinema de la segona meitat de segle XX.

El Centre de Cultura alça de nou el teló aquest mes de setembre amb un cicle dedicat a **François Truffaut**. Cada dimecres, a les vuit del vespre, tendreu ocasió de veure una pel·lícula del gran cineasta francès: *Les quatre-cents coups*, *Jules et Jim*, *Le dernier métro* i *La femme d'à côté*. Personatges de ficció meravellosament creats i personatges reals i envejats us faran més dolça l'entrada a la tardor. Deixau-vos endur per l'encís de **Fanny Ardant**.





Manel-Claudi Santos

L'actor invisible

La veritat és que he vist tantes vegades la seqüència del ball de *Zorba, el griego* que ja no tenc molt clar si només he vist això de la pel·lícula o l'he vista sencera. És el cas contrari que passa, per exemple, amb les dones: les veus senceres, però et queda la certesa inquietant que només n'has vist una part; i segurament la més poc important. O sigui: volia dir que Anthony Quinn és un d'aquells actors invisibles que, quan has vist una pel·lícula, no saps si hi era o si era un altre actor qui la interpretava. Tampoc tenc molt clar si es tracta d'una virtut, tanta discreció, o d'un defecte, però el cas és que les seues aparicions no es pot dir que siguin memorables. En el sentit que ho són, per a bé o per a mal, les d'un Humphrey Bogart, Kirk Douglas, James Dean, Burt

Lancaster o Edward G. Robinson. Quinn tenia, però, un molest punt d'histrionisme que li impedeix entrar en la categoria austera i sobria d'un Robert Mitchum o, especialment, Robert Ryan. Era una mena de voler i no poder. Una espècie de secundari a qui donen algunes oportunitats de lluïment que no sempre sap aprofitar, per resumir-ho molt. Això tenia l'avantatge innegable de saber diluir-se en el personatge i passava a ser un grec, un indi, un italià, un beduí (amb una de les nàpies més extraordinàries del cine, després de Pinotxo) o un mexicà convincent. I te'l creies sense gaire esforç.

De totes formes, a mi, la pel·lícula seua que més m'agrada no és ni *Viva Zapata!*, ni *La strada*, ni, per descomptat, l'aparatos Quasimodo que fa a *Nôtre Dame de Paris* sota

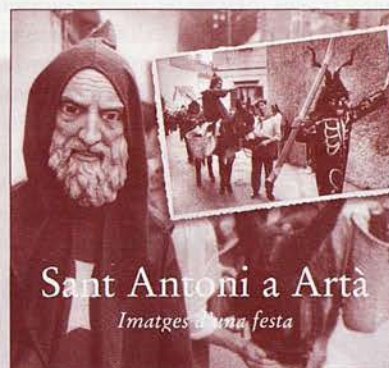
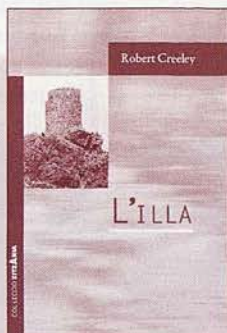
l'ombra d'una gàrgola que nomia Gina Lollobrigida, sinó *Viento en las velas* d'Alexander Mackendrick, una fascinant història crepuscular de pirates que parla de la crueltat i de la innocència amb una subtileza malencònica que transpuja de la pantalla. Davant la meua sorpresa, Anthony Quinn interpreta el paper principal. Realment, no me'n recordava fins que m'han vengut al cap les imatges del judici i el somriure, que és una ganyota de tristesa indescriptible, del cap dels pirates (Quinn) en sentir el veredict. Em sembla que exemplifica a la perfecció aquesta qualitat de transparència que tenia Anthony Quinn en els seus millors moments, quan deixava de ser ell per passar a ser tots els altres sense que ens adonàssim que era rere la màscara. ■



Estrenes en sessió contínua

L'Illa

Robert Creeley
Format 125 x 185 mm
216 pàgines
Preu 2.100 ptes



Sant Antoni a Artà Imatges d'una festa

Format 220 x 205 mm
176 pàgines
Preu 3.500 ptes

Música, femení singular

Isabel Rosselló
Format 170 x 240 mm
342 pàgines
Preu 3.900 ptes



Fortunio Bonanova Un home de llegenda

C. Aguiló / J.A. Mendiola
Format 230 x 210 mm
102 pàgines
Preu 3.000 ptes

Cuba: una assignatura pendiente

Reynaldo González
Format 125 x 185 mm
262 pàgines
Preu 1.500 ptes



Nadal Batle Les notes d'un Rector

Joana Maria Roque
Format 125 x 185 mm
96 pàgines
Preu 1.900 ptes

En venda a les
millors llibreries

di7
EDICIÓ

Antoni Torrandell, 17
07350 Binissalem
Tel. 971 870 348
Fax 971 870 591
E-mail: di7@ibacom.es



Francesc M. Rotger

Som els nins del cinema. Bé, nosaltres i unes quantes generacions més: totes aquelles per a les quals el cinema ha estat l'estrella indiscutible del seu temps d'oci, molt particularment a la seva infantesa i a la seva joventut. El teatre és molt antic, acumula milers d'anys; en canvi, des de fa poc més d'un segle, menys

somnis, apareix dins una part significativa del teatre contemporani com a un element màgic, com a una referència suggeridora d'universos d'ensomni. Aquest és el cas, claríssim, de la presència evocadora d'un antic projector d'un cinema de poble al muntatge *Memòria d'en Julià*, presentat no fa gaire per la companyia mallorquina Iguana Teatre a l'esce-

lo de William Holden, que també s'ha presentat recentment davant el públic de les Balears i que, des de el seu mateix títol, ens arribava carregada de referències cinematogràfiques. Aquesta obra parteix, també, d'una proposta dins el límit entre la realitat i el somni: trenta anys després de la seva separació, només el nuvi ha envellit i ha estat tupat per la vida,

mentre que la núvia continua aturada dins la seva joventut, esperant-lo dins la closca protectora de la sala de projecció i veient-hi una i altra vegada pel·lícules clàssiques com *Johnny Guitar* o *El hidalgo de los mares*. L'espectacle comptava amb la participació de dues figures del cinema espanyol de generacions distintes, Ana Torrent i José Luis López Vázquez, així com de Manuel Galiana.

S'ha de recordar que d'aquí a poc, entre els propers 13 i 16 de setembre, l'Auditori de Palma rebrà la visita d'*El verdugo*, adaptació teatral de la pel·lícula del mateix títol de Luis García Berlanga que, com a mínim, es troba entre els títols més reconeguts de la història del cinema espanyol. La seva versió escènica, redactada per Bernardo Sánchez i protagonitzada per Juan Echanove, Alfred Lucchetti i Luisa Martín, també ha aconseguit una resposta excel·lent, sent la gran triomfadora de la

darrera edició dels Premis Max. Cal rememorar que aquest espectacle forma part del nou cicle "Teatres del Món", que els propers 21 i 22 de setembre, al mateix escenari, inclourà també la presència d'Hanna Schygulla, intèrpret emblemàtica de la filmografia de Fassbinder, que té anunciat un recital de cançons sobre lletres de B. Brecht. ■



encara, perquè els seus començaments foren pràcticament anecdòtics, el cinema ha aconseguit el protagonisme inqüestionable entre els espectacles, abans de trobar-se desplaçat, ell mateix (o no?), pels vídeos, videojocs i altres artefactes electrònics.

Així el cinema s'ha incorporat a la nostra memòria col·lectiva, i es per això que el cinema, la fàbrica dels

nari del Teatre del Mar, a Palma. El vell cinema és una part substancial de la llegenda, entre la realitat i la irrealitat, que es compon dels records de quatre generacions d'una família illenca.

Un vell cinema, un cinema de barri, assoleix un paper encara molt més protagonista dins la peça teatral de José Sanchis Sinisterra *La raya del pe-*

Jordi Martí

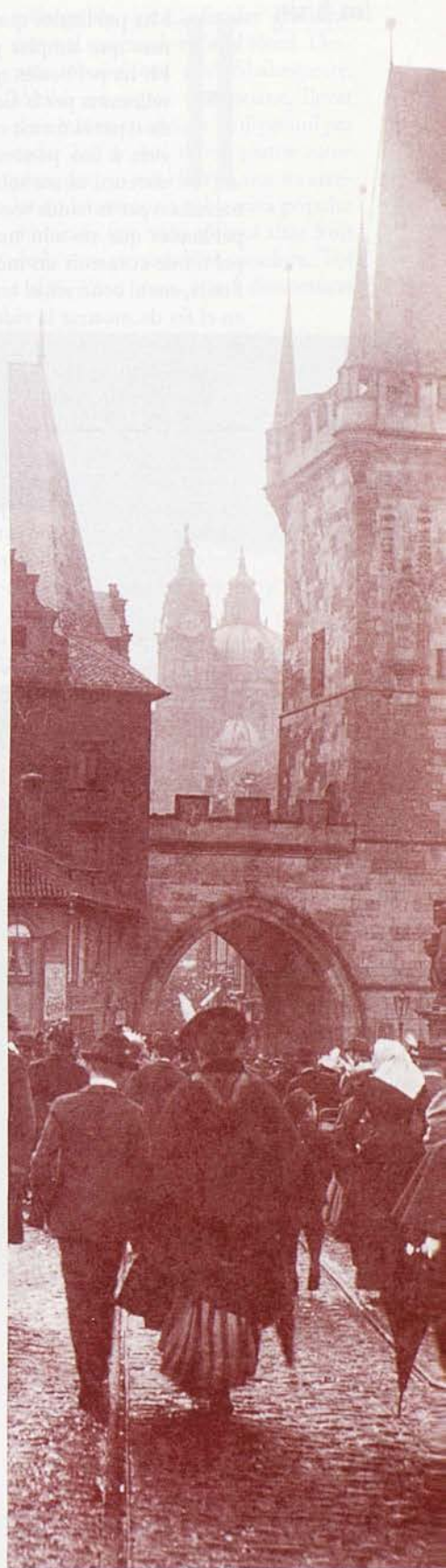
Praga és la ciutat de la música. A la Plaça de la Ciutat Vella, el nucli turístic de la ciutat, també hi ha desenes de "tiqueters", com a la platja de s'Arenal. Però van vestits de Mozart i venen entrades pels 10 o 12 concerts i les tres o quatre òperes a les que hom pot anar cada dia, sempre i quan un tingui moneda estrangera a la butxaca. Els txecs no podrien viure sense música, però la inflació els ha obligat a renunciar a l'extraordinària oferta musical de la seva ciutat. A finals del segle XVIII, mentre el públic esnob de Viena ignorava el geni de la música que era Mozart, els ciutadans de Praga aplaudien les seves òperes: el 1787 Mozart hi va viatjar per dirigir personalment l'estrena del seu *Don Giovanni*. Quan va morir, Mozart fou enterrat a Viena com un desconegut. Als funerals de Praga, en canvi, varen assistir-hi 4.000 persones, la major part de les quals no va poder entrar a l'església de San Mikuláš de Malá Strana, on s'interpretava el seu inacabat *Rèquiem*. No és d'estranyar, doncs, que el 1984 Milos Forman, quan va filmar *Amadeus*, el seu personal homenatge al geni de Mozart, a partir de l'obra de teatre de Peter Shafer, decidís utilitzar els carrers de Praga i els interiors dels seus palaus per recrear els de la ingrata Viena. Era el mínim que mereixia aquesta ciutat melòmana, cuna d'alguns dels millors músics de la tradició occidental: Jan Dismas Zelenka, Karel Stamitz, Antonín Dvořák, Leos Janacek o Bedrich Smetana.

Si un grata una mica, descobreix que no tot és música a Praga, que la ciutat té també el seu vessant cinematogràfic. L'efervescència cultural de la ciutat en les primeres dècades del segle es va transmetre a la seva cinematografia muda, de la qual destaca el realitzador Gustav Machaty, que va descobrir l'erotisme de Hedy Lamarr, a qui va filmar nua en dos films d'una audàcia sorprenent per a l'època: *Eroticon* (1928) i *Extasi* (1933). L'actriu, aleshores usava el seu nom autèntic, Eddy Kiesler, que va canviar pel de Hedy Lamarr a Hollywood, on va tenir una carrera desigual, però

amb títols emblemàtics com *Alger* (1938) de John Cronwell o *Samsó i Dalila* (1951) de l'inefable Cecil B. de Mille. La senyora Lamarr vivia més preocupada pels seus sis matrimonis, preferentment amb industrials i financers, que per arrodonir les seves interpretacions a la pantalla.

Durant l'ocupació alemanya i el posterior protectorat soviètic, dis-fressat de govern popular, el cine txec va entrar en una profunda decadència, de la qual no en sortiria fins als anys seixanta, amb un grup de directors i guionistes formats o vinculats a les aules de la Escola d'Estudis Cinematogràfics de Praga, que comptava entre els seus professors amb l'escriptor Milan Kundera. El reconeixement internacional d'aquella generació, que intentava superar els estrets marges estètics del Realisme Socialista, va arribar a obtenir dos Oscars consecutius a pel·lícules txecques: l'any 1966 a Janos Kadar per *La tenda del carrer major* i el 1967 a l'obra mestra de Jiri Menzel *Trens rigorosament vigilats*, sobre la novel·la homònima de Bohumil Hrabal. En aquest grup es movia un jove director anomenat Milos Forman, que s'havia format a l'espectacle de la Llanterna Màgica, combinació de teatre, música i cine. El seu primer èxit cinematogràfic el va obtenir pel film *Foc, bombers!* (1967), una paròdia càustica i cruel sobre la societat txeca a partir de l'elecció de Miss Bomber a una petita ciutat de províncies. Aquest miratge d'una cinematografia lliure es va acabar amb la invasió soviètica del 1968. Milos Forman va emigrar als Estats Units, amb una filmografia desigual, però amb títols que, en el seu moment, varen tenir un cert ressò, com *Alguien voló sobre el nido del cuco* (1975), *Hair* (1979) o *Amadeus* (1984).

Praga és un escenari de mida real poc aprofitat pel cine. Una excepció és *La insuportable levedad del ser* (1990-1991) de Philip Kaufman, basada en la famosa novel·la de Milan Kundera, que recrea una de les pàgines traumàtiques de la recent història txeca, l'ocupació de Praga pels tancs del Pacte de Varsòvia, que va acabar amb el somni democràtic de tot un país. ■





Gràcies Constantin (Nom clau: Desaparegut)

Joan Obrador

Hi ha pel·lícules que són molt més que simples pel·lícules. Hi ha pel·lícules que no són rellevants per la ficció narrada o per la forma com donen vida a uns personatges inexistents, ni tan sols per la fotografia o per la banda sonora. Hi ha pel·lícules que no són meravelloses pel fet de construir un món de llum fictici, ans al contrari, el seu valor rau en el fet de mostrar la vida tal i com és, tal i com va ser...

Amb *Missing* (1982) Costa Gavras no va fer un film polític o, encara molt menys, ideològic. En aquest film, no se'n explica la bondat o la maldat d'un determinat tipus d'ideari polític. Fins i tot es podria defensar la hipòtesi que no es tracta d'un film de denúncia político-social; perquè, l'anomenat cinema-denúncia, tendeix cap a l'exageració, sempre hi ha un pol pervers al qual se li oposa un altre que representaria el bé i és essencialment bo. No hi ha cap dubte que molts situarien aquest film dins d'aquest gènere; però no sembla aquesta una pel·lícula de gènere. Perquè, a l'hora de fer *Missing*, Gavras no agafa la càmera amb un desig de manipular l'ànim de l'espectador amb debils prejudicis, sinó que manifesta una intensa fidelitat a la veritat. No

hi ha cap daguerreotip darrera de la seva càmera que deformi la realitat per fer evidents les injustícies que varen cometre els militars xilens, amb l'estimable col·laboració de la CIA nord-americana. Perquè un mirall clar reflecteix a la perfecció fins a quin grau d'ignomínia arribaren les forces armades xilenes sota el comandament del General Augusto Pinochet.

Aquest film l'hem vist fa poc a classe. L'exercici que havien de fer els alumnes era relativament senzill: indicar els drets humans que infligeixen els militars que apareixen en acció. Tots els estudiants coincidiren en el llistat d'infamies que cometen els soldats de la pel·lícula i que coincideix amb l'incompliment dels Drets Humans més significatius: dret a la vida; dret a un judici just; dret a la presumpció d'innocència; ningú serà sotmès a tortura; dret a circular lliurement; dret a la llibertat d'expressió, etc. Després del descobriment d'aquest film, al·lots que només poden conèixer Pinochet al llibre d'història, compregueren de cop conceptes com ara "cop d'estat", "desaparegut", "toc de queda", "indefensió"... A més de descobrir quin és l'autèntic valor dels Drets Humans: la crítica davant del poder totalitari, sigui quina sigui la seva orientació en

l'espectre polític -dretana, esquerrana o ultranacionalista-. Per últim, gràcies a aquest film, els nostres alumnes també pogueren copsar quines són les poderoses raons que dugueren el general Pinochet a la presó. Per tot això, gràcies Costa Gavras!!

Tal vegada es podria dir que l'argument coixeja perquè és prou evident, amb una utilització massa senzilla del *flash back*, o que aprofundeix poc en l'anàlisi del feixisme sud-americà. I que, tal vegada, Gavras en el fons, no va fer més que un cant al mode de vida nord-americà, dels nord-americans bons, evidentment. Però, en aquells temps, hem de recordar-ho, el General Pinochet encara era al poder i encara devia tenir una forta influència a la metròpoli nord-americana, així que l'única manera de mostrar l'íntima connexió que va existir entre el seu cop d'estat i determinats grups de pressió del EEUU, fou mostrar a la vegada la grandesa de la més gran democràcia del món. De totes maneres, contra els petits defectes que pugueu trobar al film, sempre destacarà la magnífica interpretació de Jack Lemmon i una banda sonora de Vangelis, d'un intimisme preciós i que, sempre que la torno a escoltar, em posa la pell de vellut. ■



E. Javier Sánchez-Cuenca

Alexander Korda i Orson Welles es varen passar els millors anys de la seva vida cercant-se i amagant-se, com dos amants juganers. "Per ell vaig sacrificar anys de la meua vida i ni un sol minut hi vaig estar en contra; perquè cada vegada que s'embarcava en un somni no només em convenia a mi, sinó també a ell mateix", va confessar Welles. L'encontre es va produir finalment a *El tercer home*.

De la mateixa manera que Hemingway se'n reia de Scott Fitzgerald per la mida del seu penis -minúscul, segons ell-, tot i que l'idolatrà com a escriptor, Welles se'n reia del complex de mascle de Hemingway i de la seva manca de sentit de l'humor, i no consta que n'admiràs l'obra literària. De tots tres, l'únic que va arriscar de veres la seva vida va ser Scott. En la seva desmesurada atracció pels riscos, va triar la dona equivocada i va acabar destruït, desmuntat i menyspreat per Hollywood, cirròtic a l'edat de Van Gogh. Hemingway es va llevar la vida quan ja no tenia res a contar que valgués la pena i Welles va morir després de posar per a un anunci de pursos, segurament després d'un gran àpat. L'únic de tots tres descregut i cínic, caòtic i simpàtic, pletòric i sarcàstic, intel·lectual i *bon vivant* va ser Welles. Quan Korda el va triar per fer el Harry Lime d'*El tercer home*, un dels malvats més atractius del cine, sabia què feia. A la vida real, Welles era també en certa forma un etern *good bad boy*.

Però fins aleshores, 1949, Welles i Korda havien estat jugant al ca i al moix, intercanviant-se alternativament els dos papers. Korda havia clissat una possible veta en el muntatge teatral de *La vuelta al mundo en ochenta días* que Welles preparava i va ficar 125.000 dòlars en el projecte cinematogràfic. L'estrena de l'obra a Londres, per manca de doblers, va ser un desastre (Welles, durant la presentació, va optar per fugir al carrer per evitar mals majors) i els drets per al cine varen anar a parar a Michel Todd. Quan Welles estava a punt de

convèncer Korda per fer *Cyrano de Bergerac*, Korda el va embolicar perquè se centràs en el projecte de la *Salomé* d'Oscar Wilde, però *Salomé* al final no es va fer i *Cyrano* es va parilitzar per la denúncia d'un carnisser de Chicago que tractava de demostrar que ell havia subministrat l'argument al dramaturg Rostand. *Cyrano*, el paper més cobdiciat per Welles, el

rellotge de cucut, oferides gratuïtament al realitzador Carol Reed. Després, obsessionat amb Shakespeare, Welles va seguir trampejant, llevat d'un retorn episòdic a Hollywood per rodar *Sed de mal*, en els platós europeus, però el seu Harry Lime va arrelar en la memòria col·lectiva popular molt més que no qualsevol altre fruit de la seva personalitat creadora. Tot i això, l'èxit insospitat i desmesurat



va acabar interpretant a Hollywood José Ferrer. Després del fiasco econòmic de *La dama de Shanghai* i el fracàs a Venècia i en taquilla de *Macbeth*, Welles se'n va anar al Marroc a intentar rodar *Otel·lo*, però prest va quedar sense doblers. Aleshores li va arribar l'oferta de Korda. El volia perquè interpretàs un misteriós especulador sense escrúpols a la Viena depauperada i en ruïnes de la postguerra. Seria el contrapunt d'aquell etern bon al·lot mediocre encarnat per Joseph Cotten.

A la fi, Welles va poder acabar *Otel·lo* i allà va incorporar el mateix recurs escenogràfic de les clavegües, una de les seves genials aportacions creatives, al costat de la frase del

d'*El tercer home* no va poder esborrar mai el seu millor fracàs: per 100.000 dòlars en mà -que just li varen arribar per satisfer alguns creditors-, Welles va rebutjar el 20% dels beneficis d'una de les pel·lícules més rendibles de la història. Ell mateix ho recordava el 1968 a Chinchón (Madrid, Espanya), la plaça de la qual havia convertit en Macau per al rodatge d'*Una historia inmortal*, amb una riallada, mentre li arribaven notícies de les lluites estudiantils als bulevards de París. "Aquests al·lots et deixaran París com estava Viena quan em va cridar Alex", li va dir a una circumpecta Jeanne Moreau. I va seguir devorant com un Falstaff una cruixent cuixa de porcella al forn. ■

Miquel López Crespí

Cap a mitjan dels anys cinquanta arribaven als cines de sa Pobla pel·lícules de la més dura postguerra. Era l'esperit de la croada contra el marxisme, la república i la democràcia. Infants com érem ens delíem per les produccions de Hollywood (sobretot les pel·lícules "de l'oeste" o de "romans") la cinematografia feixista no deixava de ser una "espanyolada". *Raza* va ser una d'aquestes horribles produccions que vérem en la nostra infància. Molts d'anys més tard ens assabentàrem que l'adaptació de José Luis Sáenz de Heredia i Antonio Román s'havia fet a partir de la famosa novel·la de "Jaime de Andrade" (pseudònim de Franco). Va ser la primera vegada que vaig veure l'actuació d'alguns actors que esdevendrien mítics en el cinema espanyol d'aquella època

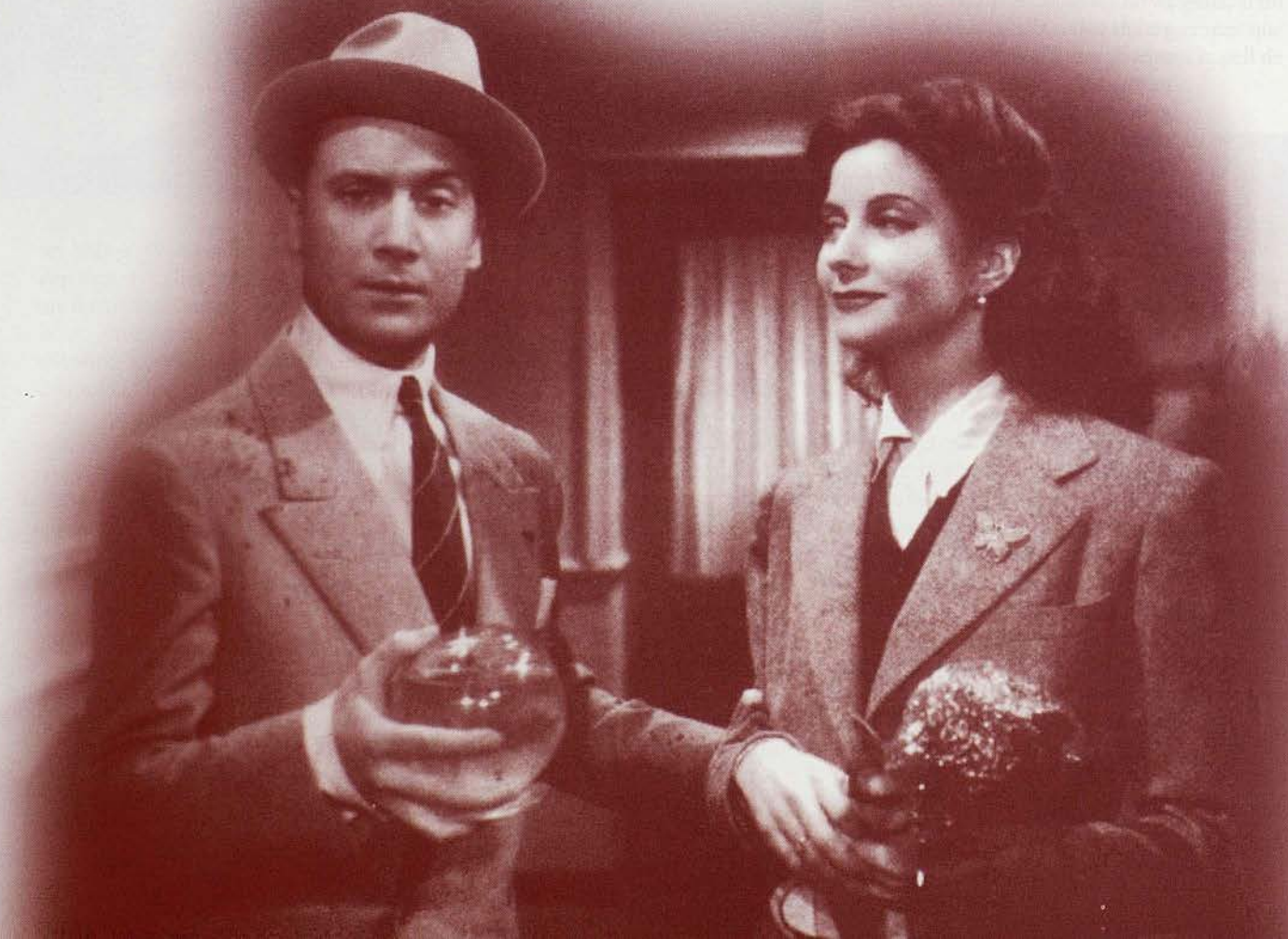
i alguns (com Alfredo Mayo, per exemple), recuperats per Carlos Saura, aconseguirien fama internacional a mitjans dels setanta. Però amb la pel·lícula oficial *Raza* (dirigida per José Luis Sáenz de Heredia) entren en el món dels meus primers records infantils, a part d'Alfredo Mayo, Ana Mariscal, José Nieto, Blanca de Silos, Juan Calvo, Alicia Romy, Manuel Arbó... i tantes i tantes figures del cinema espanyol dels anys quaranta avui completament oblidades. Segons explica Carlos Fernández en *La Guerra de España y el cine*, Editora Nacional. Madrid, 1972: "El coste total [de *Raza*] fue de 1.650.000 pesetas, y el rodaje duró 109 días, desde el 5 de agosto al 22 de noviembre de 1941; en los exteriores se invirtieron treinta y cuatro días, de los que veinticinco transcurrieron en Villagarcía, cuatro en Barcelona y cinco en Madrid y sus alrededores; se construyeron cincuenta decorados, con la par-

ticularidad de que el mayor de todos, que representaba una capilla románica gallega, de 25 por 12 metros y con el correspondiente coro, sólo sirvió para tres planos, mientras que en el más pequeño, una chabola en el frente, de cuatro metros cuadrados, se rodaron 90, cifra máxima relativa a un sólo ambiente. Para las escenas retrospectivas, hubo que confeccionar 500 trajes, no menos de un centenar de figurines componen el vestuario femenino de la época moderna. El guión técnico constaba de 590 planos. El negativo empleado llegó a los 45.000 metros".

Ja he parlat en altres articles publicats en aquestes mateixes pàgines d'aquell cinema d'exaltació feixista i de l'imperi espanyol, del més ranci nacionalcatolicisme. És el temps de *Sin novedad en el Alcázar*, *El Santuario no se rinde*, *Los últimos de Filipinas*, *Escuadrilla*, *A mí la legión*, *El crucero Baleares...*

Però en la història de la tenebror feixista hi ha pel·lícules

La vida en un hilo.





Huella de luz.

"estranyes", films com *La muerte de un ciclista* (Bardem, 1955), *Bienvenido, Mr. Marshall* (Berlanga, 1953) o *Surcos* (Nieves Conde, 1951) que no saps d'on surten ni com va ser possible la seva realització. No en parlem de l'obra més important de Bardem, *Calle Mayor*, la qual marcaria una fita històrica en la buidor de l'estat feixista d'aquells anys. En *Muerte de un ciclista* trobam la primera denúncia de la corrupció de la burgesia que ha sorgit, triomfant, de la guerra civil. La pobresa moral i ètica dels rics, la gent que en aquella "España" de fam i repressió frueix de determinats privilegis. *Muerte de un ciclista* travessa la frontera de l'Estat i triomfa en els cercles més importants del cinema neorealista d'aleshores (París i Roma). El tàndem Bardem-Berlanga

assoleix anomenada internacional i les famoses "Conversaciones de Salamanca" els consagren com a importants directors no solament de l'Estat espanyol, sinó europeus. Després vindria la seva decadència (anys setanta) però aquesta seria ja una altra història.

El pare (Paulino López), que lluità en defensa de la República i la llibertat, i l'oncle (José), que conegué Miguel Hernández, Hidalgo Ignacio de Cisneros, Durruti, Francisco Galán... en sortir de Can Guixa o de Can Pelut (els cines de sa Pobla en els anys cinquanta) comenten estranyats com és possible que la dictadura hagi permès obres com *Calle Mayor*, *Surcos* o *La muerte de un ciclista*. El pare i l'oncle no són uns "intel·lectuals" clàssics. Tre-

balladors cultes, autodidactes, s'han format en les Brigades de la Cultura muntades en temps de la Guerra Civil. Varen veure la majoria dels millors films soviètics dels anys vint i trenta en els cines de València o Madrid. Els vaig sentir parlar del cinema d'Eisenstein (*Octubre*, *El acorazado Potemkin*, *La huelga*...). A Terol conegueren André Malraux quan filmava *L'espoir*... Record que algunes vegades, després de veure engendres del tipus *Marcelino, pan y vino* (Ladislao Vajda, 1954) o *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957) comentaven les pel·lícules que varen poder veure en temps de la guerra. Jo tenia dotze o tretze anys i no podia copsar gaire coses d'aquells debats fets a la vora del foc, les nits d'hivern, en la grisa postguerra po-

Però l'experiment més reeixit és la comèdia de 1945 *La vida en un hilo* que, sota un guió d'Edgar Neville, dirigeix el mateix Neville amb fotografia d'Enrique Barreire, música de José Muñoz Molleda i muntatge de Mariano Pombo.

blera. Però sí que record títols, el to evocador d'un món desaparegut amb la victòria del feixisme. Es comentaven escenes de *Castilla se libera* (documental, Aznar 1937), de la pel·lícula anarquista *Aurora de esperanza* (Antonio Suau, 1936), la pro-

Mundial (milers de voluntaris caiguts prop de Leningrad en un intent desesperat per vèncer el "bolchevismo ateo") s'anaren diluint una mica els tics més evidents del feixisme. És quan s'intenta de fer un tipus de comèdia falsa, intranscen-

arriba dels EUA (les comèdies de Capra, per exemple). Però l'experiment més reeixit és la comèdia de 1945 *La vida en un hilo* que, sota un guió d'Edgar Neville, dirigeix el mateix Neville amb fotografia d'Enrique Barreire, música de José Muñoz



Surcos.

ducció també anarquista *Así venceremos* (Roldán, 1937), *Barrios bajos* (Pedro Puche, 1937) amb els actors Rosita de Cabo, José Telmo, Rafael Navarro...

Amb el temps i després de la derrota dels aliats de Franco (Hitler i Mussolini) en la Segona Guerra

dent, però que ja no comporta haver de bastir una èpica feixista cinematogràfica com pretenia el cinema del qual hem parlat una mica més amunt. Rafael Gil (*El hombre que se quiso matar*, *Viaje sin destino*, *Huella de luz*, *El fantasma de doña Juanita...*) prova de seguir la moda que

Molleda i muntatge de Mariano Pombo. Els historiadors del cinema espanyol la consideren una de les obres més importants del cinema d'aquella època (fins i tot l'any 1991 conegué una segona versió titulada *Una mujer bajo la lluvia* que va dirigir Gerardo Vera). ■

Havier Morell

Aquest més de juliol, tindrà lloc la pre-estrena de la X Temporada de Projeccions Regulars del Cinema Club RecercaPruaga. Es projectaran dues pel·lícules, com sempre en versió original subtitulada en castellà, al recentment inaugurat Teatre d'Artà, per allò d'anar obrint ulls en espera de donar el sus definitiu el mes d'octubre.

Des de l'organització, tenim l'esperança que aquesta serà la temporada de l'estabilitat, amb una programació que es podrà gaudir d'octubre de 2001 a juny de 2002, a raó d'una projecció cada dos dijous. Així llegit, no sembla res extraordinari, però tenint en compte el que hem passat per arribar fins aquí, per mantenir la flama encesa, farem una rialla de dos pams si l'objectiu finalment es veu complert.

No exagerem. La IX temporada s'estructurà en dues parts, la meitat al Teatre Municipal de Manacor i l'altra a l'Auditori Municipal de Felanitx, amb un acord de projecció de 10 títols a cada banda, més l'estrena i cloenda als Renoir de Palma, coincidint amb la presentació de dos lli-

bres editats també per nosaltres. Això no ho vam planificar així perquè som uns retorçuts i ens agrada posar-ho difícil als espectadors del que, ara per ara, és l'únic cinema club en actiu a l'illa; sinó perquè la política dels responsables culturals fou sí, però només un poquet (tan poc satisfactori com allò de *la puntita nada más*). A més hi hem d'afegir el *coitus interruptus* just en la meitat de la temporada per part del Centre Cultural de l'Ajuntament de Felanitx, que, sense donar gaires explicacions, decidí trencar un acord de col·laboració de cinc anys ininterromputs. La temporada es pogué acabar, amb uns mesos de retard, als Renoir de Palma, gràcies a una ajuda de la Direcció General de Joventut del Govern Balear i molta caparrudesa.

Hi ha la voluntat de seguir, encara que només sigui com a testimoni de la resistència cinèfila de l'illa, on tenim una de les cartelleres que més pena fan de tot l'Estat, on la música es toca a un piano *surround* a quatre mans, quasi sempre amb les mateixes tonades, i on les poques alternatives suren com poden. Pel que sabem coses així passen a qualsevol que

vulgui fer qualche projecte cultural que surti de les coordenades nacionalistes i/o populistes (que no populars) o que no les acompanyi amb coca o vi, o que no sigui rentable econòmicament, socialment o electoralment.

Ara que ja hem fet, amb aquest repàs escrit, un parell de passes enre per agafar fua, començarem corrents a preparar la desena temporada amb un munt de títols no estrenats a les pantalles de Mallorca i el proper llibre de la col·lecció "Peeping Tom", dedicada a temes minoritaris de cinema i televisió.

Aprofitam l'avinentesa per convidar-vos a participar de les nostres activitats, no només cinema sinó també exposicions, *performance*, edició, còmic i altres etcèteres.

No volem acomiadar-nos sense agrair a Jaume Vidal de l'Obra Social i Cultural de Sa Nostra aquest espai que ens ha cedit a *Temps Moderns*.

Per a contactar amb nosaltres: RecercaPruaga / Tel: 971 844863 / adreça electrònica: recerca@recerca.org / adreça postal: Ap. de correus 276 - 07500 - Manacor / web: <http://www.recerca.org> ■





Emocions, records, vivències... (II)

Toni Roca

Malgrat tot, malgrat tot, el meu interès (després fou passió sense límit ni fre) per l'univers del cinema es manifestà de forma lenta i passats ja els anys de rigor. Res, idò, de llargues sessions i vetllades cinematogràfiques de petit al cine de barri

Un d'aquells cinemes que puc recordar, que vull evocar per la seva posterior evolució, és el Cine Central de Barcelona. Al principi del carrer Aribau, tot just tocant la vella Universitat barcelonina. El cine Central, desaparegut quan al seu davant es construí el, llavors, moderníssim Aribau, que estrenà les seves sessions amb el mític *West side story*,

cionar al llarg de la dècada dels vint), on diverses generacions hi passaren estones molt divertides. Com un servidor al cine Central, vaig descobrir (encara que no sé si entendre, que és una altra qüestió molt diferent) un dels gèneres, el musical, que anys endavant fou un dels gèneres que més prefereixo. I tot passava a l'ombra (millor expressat, a la llum clara, vi-



—recordo de manera vaga *Garbancito de la Mancha*, al Rialto palmès i antic, anys 40/50 amb l'escalfor familiar, pare, mare, germanes també— i l'assistència, gairebé como si allò es tractés d'una missa dominical i a la parròquia del poble, del barri o de la gran ciutat, a la projecció filmica. Repeteixo, que d'això, res de res. Penso ara, al cap dels anys, que a la meua família d'aleshores no hi havia un excessiu clima envers el setè art, però el cas és que la meua vocació, així, utilitzant un llenguatge capellanesc, fou tardana. I el gran esclat es produí molt a principis dels seixanta (recordeu, Windsor Palace barceloní, *El apartamento*, de Billy Wilder).

de Robert Wise/Jerome Robbins. Però des de l'any passat, l'antic Central es reformà i reconstruí i sobre les seves ruïnes s'aixeca a hores d'ara mateix tot un gran edifici que aplega quatre o cinc pantalles. Un multicine a l'ús i que tant ha pogut transformar el panorama de la cinematografia i la seva distribució i exhibició posteriors.

Aquell entranyable cine Central era, a la pràctica, com una mena de caixota de fusta, entre quatre parets de pedra per on la humitat i el fred es filtraven a la pell dels ossos d'una forma tan poc cortès com desconsiderada. Cine lent i de tradició, de data antiga (crec que començà a fun-



Per primera vegada a la meua vida, vaig sentir a flor de pell, a flor d'ànima i de cor allò que és, en definitiva, l'emoció filmica.



va, oberta) d'un dels clàssics de l'esmentat gènere. Un film arrebatador per una tarda cinematogràfica arrebatadora i d'empenta. Per primera vegada a la meua vida, vaig sentir a flor de pell, a flor d'ànima i de cor allò que és, en definitiva, l'emoció filmica. Aquella història d'uns germans una mica salvatges, cal dir-ho, enfrontats a tot un poble, fou convertit en un dels musicals més brillants i mítics de tota la història. Al meu esperit de jove cinèfil la pel·lícula fou de gran impacte.

Però a l'interior del cine Central tenia a la reserva i a l'espera altres emocions cinematogràfiques. Per exemple i sense anar més lluny, *Solo el valiente* (Gordon Douglas, 1951) amb Gregory Peck i Ward Bond. Després valorariem tal vegada amb més intensitat altres pel·lícules del seu director com *Rio Conchos*, un dels 'westerns' més sòlids dels temps actuals. Però, a l'hora del record i de l'emoció, no tinc més remei que de-

cantar-me per *Solo el valiente*, inaborrable i per a sempre a la meua ja una mica fràgil memòria. La 'trilogia', per dir-ho de forma simple d'una obra decididament menor, d'escassísim i dubtós interès. La pel·lícula en qüestió era *El príncipe estudiante*, però no la versió, excel·lent, que va fer el 1927 Ernst Lubitsch. És una moderna i molt vulgar adaptació del clàssic. Aquest príncep estudiant estava interpretat per Edmund Purdon, famós (i res més) per haver protagonitzat aquell torbador, però menys, *Sinhué, el egipcio*. Aquí Purdon feia de príncep perdut a la universitat, enamorat d'una estudiant de classe social infima, inferior. Una història d'amor amb final previsible. Per raons d'estat, els dos enamorats han de renunciar a una vida en comú. És el seu, un amor sense futur. I així ho canta Edmund Purdon, doblat en aquesta ocasió per la veu, aleshores molt famosa i popular, de Mario Lanza. ■



Xavier Flores

Jack Lemmon és mort, ningú és perfecte

A cap actor americà sembla que li molestés massa rebre dos Oscar —a excepció de Brando, potser—, Lemmon els tenia però això no va ser suficient per trobar-se la unanimitat tan característica que existeix amb altres actors de la mateixa o inferior categoria que ell, per valorar el seu treball. El fet que Lemmon alternés la comèdia amb pel·lícules més properes al drama o al melodrama amb la mateixa fortuna i consistència hauria de ser suficient per no atribuir a la coincidència la seva carrera d'actor farcida de treballs amb grans directors. Però Lemmon va representar —con ningú i massa sovint— personatges que difícilment el públic voldria identificar-se.

A Lemmon li prenién la núvia molt sovint, les dones l'enganyaven tres de cada quatre vegades, triomfava poc a les empreses que empenia i, sobretot, moltes vegades havia d'arrossegar-se per obtenir un premi pràcticament inexistent a bon nombre de les seves pel·lícules.

Ni tan sols el fet que sempre destacava per ser una bona persona en el cinema —quasi sempre— el salvava d'aquest rebuig que provocava encarnar perdedors sense l'encant de la derrota i per postres eren tan simples com un pastís de poma.

La mirada indulgent i tan sovint sarcàstica amb què Walter Matthau el resistia a algunes de les seves cèlebres col·laboracions és equiparable a la mirada amb excés de suficiència amb què es tracta el seu treball la majoria de vegades a nivell crític.

També és cert que a algunes de les seves pel·lícules menys admirables, suplia la falta de personatge amb un excés de gesticulació i de tics molt característics que, malauradament, servien per identificar-lo molt injustament.

B. Wilder i A. Diamond van trobar en Lemmon l'actor indispensable per aprofundir



Paradoxalment, Lemmon era un home culte, preocupat pel que l'envoltava i políticament progressista i molt apreciat per la històrica colònia de Hollywood —sense oblidar que també era un home elegant i bon pianista.

de la forma més adient en la seva visió de l'home mitjà americà humiliat per les circumstàncies i la societat que tan àcidament van descriure.

Paradoxalment, Lemmon era un home culte, preocupat pel que l'envoltava i políticament progressista i

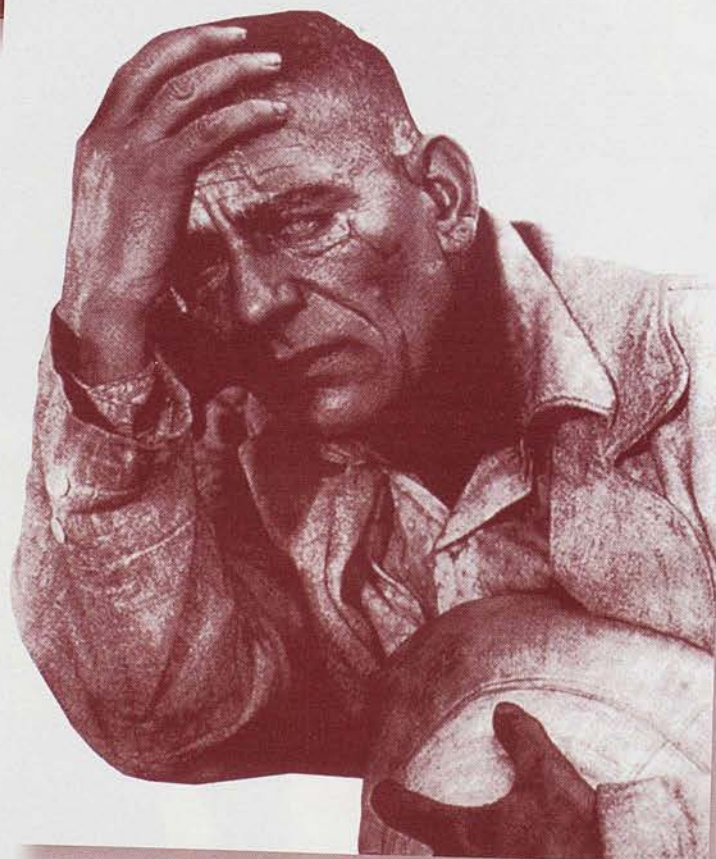
molt apreciat per la històrica colònia de Hollywood —sense oblidar que també era un home elegant i bon pianista. La seva humanitat, tan allunyada del sofisticat esteticisme d'alguns dels seus companys, seria el tret més característic del seu cinema i dels seus personatges.

Imaginem B. Wilder sortint de casa només —aquests últims anys— per enterrar els seus bons amics, com el mateix Lemmon, i també la seva pròpia història, enterrament d'un tipus de cinema americà malauradament desaparegut fa dècades. Descansi en pau. ■



Magdalena Brotons

Per aquells que encara no el coneixeu, el llibre d'Eduardo Jordá *Afectes secundaris* és un recull de biografies novelades de tretze actors. El fet que siguin tretze capítols, un número, si més no, ple de connotacions ambigües, ja els dona una pista sobre el contingut del llibre a tots els amants del cinema que saben que aquest era el número de la sort d'un dels actors que hi són presents, el mallorquí Fortunio Bonanova. El llibre, escrit sense deixar de banda la nostàlgia pròpia de qui ha vist la majoria d'aquests films al cine, relata la història de cada un d'aquests homes, sense deixar de banda la dosi d'humor i ficció, que, en definitiva, qualsevol bona biografia d'un actor ha de tenir. Jordá fantasieja, inventant escenes viscudes, no pel personatge interpretat, sinó per l'home que hi ha darrera. Així, tenim la sensació que Jordá ens està dient que un fet no deixa de ser cert si no l'has vist o te l'ha contat algú que l'ha viscut, quan, per exemple, s'imagina Bonanova menjant pasta italiana i magrejjant una cantant d'òpera, o al possible perruquer francès de Basil Rathbone arrissant-li els bigotis. Naturalment, algunes vides són molt més cinematogràfiques que d'altres, com la de Peter Lorre, l'inquietant assassí de *M. El vampiro de Düsseldorf*, de Fritz Lang, o el pusil·lànim Joel Cairo d'*El balcón matís* (John Huston, 1941), de qui sempre em va fascinar la seva cara de lluna, i del qual ens conta Jordá una vida atzarosa, feta malbé per les drogues, i que va compartir, a l'arribar a Los Angeles, una habitació al Château Marmont amb Billy Wilder. També m'ha agradat especialment la interpretació de les fotografies que il·lustren la biografia de Fortunio Bonanova. Jordá ens mostra un exemple del seu caràcter enèrgic i seductor, en aquestes fotos on, com molt bé diu l'escriptor, sembla ser ell el primer actor, situant-se en un pla superior al d'Anthony Quinn o d'Edward G. Robinson, i fent-nos fixar l'atenció fins i tot en



petits detalls que arrodoneixen la lectura de l'escena.

Voldria destacar la presència a *Afectes secundaris* de Lon Chaney, un actor íntimament lligat a un record de la meua infantesa, igual que per a Jordà ho estan els horabaixes passats als cinemes de Palma. Devia ser molt petita quan un veïnat, amb qui el meu germà i jo passàvem hores escoltant les històries que ens contava, ens va explicar el conte de l'home que es va tallar els braços per amor. Jo vaig sentir una mescla de por i atracció cap aquesta història, que degué quedar en el meu subconscient, fins que un dia, ja un poc més grans, el meu germà va venir a ca nostra amb un disc de "La orquestra Mondragón". El va posar al tocadiscs i va començar a sonar la veu de Javier Gurruchaga cantant: "Yo perdí mis brazos, y perdí tu amor!"

¡¡¡Me quiero morir!!!". La cançó narrava la història del film *Garras humanas* (Tod Browning, 1927) on Chaney és el malvat Alonzo, el qual es talla els braços per aconseguir l'amor de Nanon, interpretada per una joveníssima i quasi irreconeixible Joan Crawford. Naturalment, tot d'una vàrem fer els possibles per veure la pel·lícula, que no ens va decebre gens, ja que contenia tant o més misteri que la història recordada.

El llibre m'ha fet conèixer anècdotes d'aquelles que pots contar als alumnes perquè es despertin entre explicació i explicació, com per exemple la demostració de l'esperit temperamental de George Sanders durant la seva visita a Mallorca, amb motiu del rodatge de *Jack el Negro*. Res a veure amb el marit

cínic i fred d'Ingrid Bergman del film *Viaggio in Italia* de Roberto Rossellini.

Vull destacar finalment l'extensa documentació que acompanya cada una de les biografies, a les quals es fa una exhaustiva enumeració de les pel·lícules en què va participar cada actor, i fins i tot se cita el personatge interpretat. M'oblidava dir que aquest llibre parla d'actors secundaris? Crec que és un oblit intencionat. Tot i que Jordà vol reivindicar als actors no anomenats a la llista dels grans, amb aquest llibre, indubtablement, se'ls ha realitzat el reconeixement necessari, i crec que, un cop llegit *Afectes secundaris*, ja no pensarem en ells com "el que feia sempre d'irlandès" o "aquell que feia de Frankenstein". A partir d'ara, passaran a tenir un nom i llinatge, i potser el que és més important, una història. Ja només ens queda demanar: i les actrius, quan? ■



Roberto Cobas

Juan Padrón és un dels més importants directors de dibuixos animats contemporanis. Autor de nombrosos curts i cinc llargmetratges, de la seva àmplia i intensa filmografia destaca la sèrie de curts coneguts com a *Filminutos* i *Quinoscopios*, realitzats a la dècada dels vuitanta, així com els llargmetratges *Elpidio Valdés contra dólar i cañón* (1983), *¡Vampiros en la Habana!* (1985) i *Mafalda* (1994). Així i tot, el realment rellevant del seu cinema és la vocació profundament humanista que ha mantingut al llarg dels anys. Padrón ha mostrat que posseeix una plena consciència del valor social de la creació artística. Des dels seus primers films va saber captar, amb la sensibilitat que caracteritza els grans artistes, els reclams de la seva època.

L'obra com a cineasta de Juan Padrón va tenir els seus antecedents en la seva estreta relació amb el moviment de dibuixants humorístics que col·laboraven a diferents publicacions a l'Havana dels dinàmics anys seixanta. Al favorable context que es genera com a resultat de la política cultural de la Revolució, el jove artista participa activament amb les seves col·laboracions a la revista *Mella* i les diferents publicacions d'*Ediciones en Colores*. Aquest moviment de fort alè creatiu va donar vida al que posteriorment es va conèixer com el *boom* de la història cubana. Padrón també va contribuir sens dubte a aquest feliç moment d'enriquiment dels nostres còmics amb els seus personatges i tires. D'aquest període en citaria un personatge de feliç recordatori, el samurai Kashibashi, sempre immers en absurdes i hilarants situacions, els vampirs i botxins que fan la seva aparició a *El Sable*, suplement humorístic del periòdic *Juventud Rebelde* i obrint la dècada dels setanta un personatge que cobraria vida real a les ments i cors del públic



infantil, *Elpidio Valdés*, sorgit en el semanari *Pionero* el 1970.

Els anys setanta marquen l'enlairament de l'obra filmica de Juan Padrón, que coincideix amb una nova orientació de la direcció del departament de dibuixos animats de l'ICAIC de dirigir la seva producció cap al públic infantil. Per aconseguir aquest objectiu, Padrón adapta el personatge d'*Elpidio Valdés* al cinema d'animació. Això constituïa un desafiament, ja que en el seu trasllat al cel·luloide podia córrer el risc del fracàs. El resultat va ser tot el contrari. Gràcies a l'enginy humorístic de Padrón i a un ajustat guió l'any 1974 llança els dos primers films de la sèrie: *Una aventura de Elpidio Valdés* i *Elpidio Valdés contra un tren militar*. Conjuntament amb els dos primers *Elpidios*, Padrón conclou també el 1974 diversos dibuixos animats didàctics, *Horologium quiere decir reloj*, *Velocipedia* i *La silla*. En aquests films s'observa amb quina comoditat es mou Padrón quan treballa temes històrics i com sap trobar a cada cas l'aresta humorística que amaguen. Aquest conjunt de cinc films que veren la llum en el mateix any evidencien una personalitat creadora marcada per un agut sentit ima-

ginatiu i una xispa humorística que va dotar d'especial simpatia els seus dibuixos animats, encara quan li falta entrenament sobre la translació de les seves tires còmiques al cinema. Passes importants en la seva carrera seran els films *El machete* (1975), en el qual es produeix un aprofundiment conceptual a la sèrie, i *Elpidio Valdés encuentra a Palmiche* (1977), en el qual s'enriqueix notablement el disseny escenogràfic a partir de la incorporació com a fondista de Modesto García.

La personalitat d'*Elpidio Valdés* es consolida i es fa més complexa en el transcurs de la sèrie. En això, hi juga un paper decisiu la creació d'un entorn

familiar en el qual es mou l'heroi i una incorporació més orgànica a la seva època. Hi té molt a veure la investigació exhaustiva que realitza Juan Padrón a arxius i museus. L'experiència aconseguida a través de la sèrie propicia l'execució d'un dels més ambiciosos projectes del cinema cubà dels setanta: la realització, a final de la dècada, del primer llargmetratge del dibuix animat realitzat a Cuba, *Elpidio Valdés*, que aconsegueix convertir-se en un dels fenòmens més interessants de comunicació quan du a la taquilla més d'un milió d'espectadors de totes les edats i rivalitza quant a capacitat de convocatòria amb un altre film cubà d'àmplia incidència social com va ser *Retrato de Teresa* (1979) de Pastor Vega.

Existeixen històries col·laterals que no varen poder incloure's en el llargmetratge *Elpidio Valdés*, però que varen ser portades també al cinema i permeteren mantenir viva la sèrie amb dos dels millors animats realitzats fins aquell moment. *Elpidio Valdés y el fusil* (1979) i *Elpidio Valdés contra la cañonera* (1980). En aquest darrer film, es consolida l'evolució estètica de la sèrie arribant a la més alta creativitat, a on el virtuosisme de

Els anys vuitanta marquen temps de canvi a l'art cubà. Emergeix una nova generació d'artistes plàstics i cineastes que duren el pes d'un moviment de renovació estètic que sintonitzarà amb el millor de l'art internacional.

la composició plàstica de la imatge s'expressa a través d'una excel·lent animació.

Els anys vuitanta marquen temps de canvi a l'art cubà. Emergeix una nova generació d'artistes plàstics i cineastes que duren el pes d'un moviment de renovació estètic que sintonitzarà amb el millor de l'art internacional. En aquest context, Padrón s'endinsa en una de les vessants més prolífiques del seu humor, el negre, i trasllada al cinema botxins, vampirs i follets. Així apareixen, entre 1980-1981, els *Filminutos números 1, 2 y 3*, que constitueixen sens dubte un moment d'innovació tant en el disseny com en l'estructura dramàtica i l'estil d'humor emprat. *Filminuto número 1* provoca una commoció en el públic en enfrontar-lo amb un humorisme desimbolt, en el qual allò insòlit i el fantàstic s'agafen de la mà. La sèrie va agradar tant que s'ha mantingut com una línia de treball assumida per altres realitzadors del *Departamento*, obtenint una reeixida projecció internacional.

L'any 1983 reapareix *Elpidio Valdés* en un segon llargmetratge. *Elpidio Valdés contra dólar y cañón*. Sens dubte hi ha una major riquesa en el guió respecte del primer, sobretot en la caracterització psicològica dels personatges i la complexitat plantejada en els plànols i moviments de càmera. L'animació és superior als films anteriors de la sèrie i destaca per la fluïdesa aconseguida en el moviment escènic. El film aconsegueix tal realisme que, dramàticament, es troba proper al cinema de ficció.

Com una continuació d'algunes de les idees aparegudes als *Filminutos*, Padrón realitza el 1985 el seu tercer llargmetratge *¡Vampiros en la Habana!*, en el qual destaca un sentit de renovació postmodernista, en aquesta hilarant història de passions amoroses i vampirs i



gàngsters a l'Havana dels anys trenta. El relat posseeix una organicitat i coherència sorprenents, sobretot, si observem les cites freqüents que realitza Padrón a films i gèneres clàssics del cinema. Humor del bo, crioll i internacional aconsegueix Padrón en aquest clàssic del cinema d'animació cubà. El seu humor delirant, el destre maneig del doble sentit i la seva magistral sàtira al cinema d'horror el situen al nivell del Mel Brooks d'*El joven Frankenstein*.

Paral·lelament a l'aparició de *¡Vampiros en la Habana!* apareix una nova sèrie amb dibuixos i

idees del genial humorista argentí Joaquín Lavado (Quino). Padrón reprèn l'estructura dramàtica dels *Filminutos*, incorporant-hi l'esperit sarcàstic de Quino. El primer resultat d'aquest esforç conjunt va ser *Quinoscopio número 1* (1985), que rebé de sobte l'aplaudiment del públic nacional i internacional i el rotund suport de la crítica. La sèrie es distingeix per la seva profunda vocació cinematogràfica i es nota la recerca d'un llenguatge que resulti universal per a qualsevol públic del món. Entre 1985 i 1987 es realitzaren sis *Quinoscopios*, destacant-se de manera especial *Quinoscopio número 3* (1987), per l'excel·lent conjunt de contes que la integra, l'alta qualitat de la seva composició plàstica, unida a una banda sonora que s'ajusta perfectament als requeriments del guió a la recerca d'obtenir l'efecte desitjat en l'espectador.

La dècada dels noranta, amb les seves alçades i baixades en la producció del cinema cubà en general, no ha vist decaure la dinàmica de treball de Padrón, que es manté molt actiu. Prova d'això són el seu llargmetratge *Mafalda* (1994), adaptació al cinema del popular personatge de la tira còmica creat per Quino, la important sèrie *Más se perdió en Cuba* (1995), de cent vuitanta minuts de durada, un vertader repte per al cineasta del qual va aconseguir sortir-ne airosos. A una edició posterior de tot aquest material el 1996 apareix el llargmetratge *Elpidio Valdés contra el águila y el león*. Tots aquests films i sèries han estat realitzats pel fructífer camí de les coproduccions, en aquest cas entre Cuba i Espanya.

Poques vegades l'obra d'un realitzador arriba a convertir-se en expressió genuïna del seu temps. Així i tot, en visionar el camí recorregut per Juan Padrón i els seus films d'animació podem contemplar un dels més bells testimonis artístics de les darreres tres dècades, devengut, gràcies al talent i la dedicació d'un home, en un dels conjunts artísticament més sòlids i aconseguits de la història del cinema cubà. ■



Antoni Figuera

En el territori de l'artístic –i molt particularment en el de les relacions entre literatura i cine–, alguns encontres/desencontres no són gens atzarosos ni gratuïts. Per posar només uns exemples: el d'Orson Welles amb Shakespeare, del qual en sortiria, entre d'altres, aquell film antològic que és *Campañas a medianoche*; el de Joseph Losey amb Harold Pinter, de la col·laboració mútua dels quals, com a director i guionista, en sorgiria aquella magnífica pel·lícula que va ser *El mensajero* (aquella obra que en esperit i lletra remet a *L'amant de Lady Chatterley* de D.H. Lawrence); o el de Resnais amb el formalisme objectuallista i un si és no és artístic del "nouveau roman" –i, més en concret, amb l'insuportable Alain Robbe Grillet–, cosa que es va traduir en la controvertida *El año pasado en Marienbad*.

No ha estat tampoc gens fortuït ni casual l'encontre entre Thomas Mann i Luchino Visconti, de la mateixa manera que tampoc ho va ser d'aquest darrer amb Lampedusa, i que es va traduir en una de les –per a mi–

millors pel·lícules de la història del cine: *El gatopardo*. Entre tots –Mann, Lampedusa, Visconti–, el lector i espectador percep un mateix "air de famille", idèntica sensibilitat estètica, una semblant consciència moral davant l'esbucament de determinats valors –de classe, per descomptat– que el pas de la Història arrossega. (Pel contrari, si va poder considerar-se imprevisible i poc afortunada –almanco en el moment de l'estrena– l'adaptació que Visconti va dur a terme de la magistral novel·la de Camus *L'étranger*).

La veritat és que fa molt de temps que no he tornat a veure *Muerte en Venecia* (aquell film que, en el moment de l'estrena, el crític de la revista *Triunfo* Fernando Lara va confessar que havia vist seixanta vegades). En conseqüència, la meua impressió –cosa que no és habitual en mi– estarà condicionada per la llunyania que la distància imposa a la percepció de l'espectador, no mediatitzada pel pas del temps i pels canvis que, de vegades, successives revisions d'una obra acaben per imposar sobre una pri-

mera valoració. (En el meu cas, l'exemple paradigmàtic que present cada vegada que se'm demana sobre això és *2001, una odisea del espacio* de Stanley Kubrick).

Però anem al nucli de l'obra de Visconti, que és també l'eix sobre el qual gira la novel·la de Mann. ¿Quines són les relacions que se li plantegen a l'artista –un escriptor, en el llibre de Mann; un músic, en l'obra de Visconti– en aquell doble procés d'acostament i distanciament pel que fa, si no tenim una paraula més precisa, al que en deim Realitat? ¿L'artista és un esperit sagrat, alat i incontaminat, tocat idealment per la vareta màgica de les Muses, o un element subversiu que es deixa arrossegar pel descontrol de tots els sentits i la seva obra serà l'exploració final a què condueix l'exacerbació d'aquests sentits? ¿L'artista està posseït per la realitat o, al contrari, és qui lentament i gradual l'hi va imposant, el domini absolut i total de la seva pròpia visió? ¿S'ha d'ajustar la mirada de l'artista a una concepció apol·línica –mesurada, contengu-

da– de l'art, coincident amb el clasicisme; o a una concepció dionisiaca –fulgurant, desbordada– coincident amb la Modernitat?

Tant Mann com Visconti i Gustav Mahler –autor que s'utilitza a la fascinant partitura musical del film– ens restitueixen la realitat de l'artista –la seva plenitud d'abans, la seva decadència i decrepitud actuals– filtrada a través d'un espès teixit de condicionaments socials, tradicions, prejudicis, convencions, l'esfondrament vital del qual ve simbolitzat per al protagonista per la pesta –la malaltia i les seves metàfores– que assola la ciutat veneciana.

El professor Aschenbach –magníficament interpretat per Dirk Bogarde– es troba sotmès sense saber-ho (ho descobrirà gairebé pòstumament en el moment de la mort, i Venècia es convertirà en el mirall en què haurà de veure reflectits la seva cara i la seva ànima corcats per la lepra del temps) a un sistema que desfigura, que mutila la seva imatge del món; cosa que no l'incapacita, per altra banda, per esforçar-se a veure la realitat directament, amb la sorpresa de qui veu per primera vegada, amb la frescor sensual, amb la força indestructible del primer dia de la creació. Aschenbach s'ha resistit tota la seva vida a aquesta manera de contemplació, fins que la figura i presència del jove Tadzio, contravenint totes les regles del joc social el força a enfrontar-se ja en el darrer revolt del camí de la seva vida a la seva doble condició d'artista i d'home.

Diu un dels personatges de la pel·lícula (i aquí s'enclou una de les claus tant del film de Visconti com de la novel·la de Mann): "L'art eleva l'ambigüitat a la categoria de ciència." Perquè d'això es tracta precisament tant en una com en l'altra: analitzar la condició de l'artista dins del món burgès a què pertany i del qual alhora es distancia per posar-lo en qüestió. L'existència peculiar que duen els artistes, suposadament mancada de tota ambició per a la mentalitat burgesa, se'ls brinda com a darrer reducte que



els allibera de tota responsabilitat i de tota necessitat de donar compte de les seves accions.

En el cas del professor Aschenbach, l'assumpció plena de tots els riscos que entranya la ruptura amb el miratge social en què sempre s'ha trobat immers, desembocarà en l'autodestrucció del protagonista. La presència de Tadzio –símbol, si es vol, discutible del valor absolut de Bellesa així com de la seva ambigüitat, asexualment o androgínia (llunyans ecos potser del *Banquet* platònic)– actua de catalitzador i de revulsiu davant d'una doble actitud cultural i moral que es reconeixen errònies. La realitat contemplada de cara –cosa que farà Aschenbach al final de la seva existència– no s'acomoda a esquemes fixos i inalterables, a l'estil de la vida que l'artista s'ha forjat.

Mann i Visconti saben perfectament que l'artista es veu obligat a dur una existència "al marge", Aschen-

bach haurà de descobrir per ell mateix que els camins de la vida normal no li són oberts i que els sentiments espontanis, ingenus i càlids dels homes no tenen aplicació als seus fins. La paradoxa de la seva sort és la de descriure la vida de la qual es troba exclòs. Decadentisme? Pensam que no. No, almanco en el sentit que ho puguin ser Oscar Wilde o Baudelaire. Quan Wilde col·loca l'obra d'art que vol fer de la seva vida, l'art amb què dóna forma a les seves converses, relacions i hàbits, per damunt de les seves obres literàries, està pensant en el "flaneur" de Baudelaire, en l'ideal d'una existència absolutament inútil, sense objecte i immotivada.

Si bé l'autor de *La muntanya màgica*, com Visconti, s'esforça a donar testimoni de la dissolució d'uns determinats valors no només històric-socials i morals sinó també artístics llençats a les golfes dels mals endreços davant la irrupció de la mediocritat



Si per a Thomas Mann el pensament i l'art no són si no el producte d'una necessitat rítmica, per a Visconti, l'autoreflexió sobre el pensament i la manera d'expressió de l'artista suposa el pas d'una temporalitat no dialèctica a una altra dialèctica, crítica; o el que és el mateix, el pas d'una categoria humanística clàssica, burgesa i individualista a una altra de socialista...

burguesa que s'acosta; paradoxalment, sobre els fonaments narratius del segle XIX, Mann edifica una estructura complexa els efectes previstos de la qual no tenen res a veure amb el realisme burgès vuitcentista. Mann designa la seva relació amb la tradició (com passa amb el Henry James d'*Un altre pas de rosca*) com a simultàniament amorosa i disgregant.

Així mateix, en Visconti aquesta relació, alhora disgregadora i amorosa, es manifesta en el fet que *Muerte en Venecia* explora i descobreix l'ànima individual fins al moll de l'os, la recorre en un sentit tan abismal que la deixa enrere per endinsar-se en el terreny del suprapersonal. Perquè "som menys individuals del que esperam o temem." Així, la mort veneciana d'Aschenbach per amor no es redueix a un estudi psicopatològic d'una sensibilitat malaltissa (com algú grollerament pogués pensar), com el viatge de Hans Castorp –el protagonista de *La muntanya màgica*– al país de la mort, el seu viatge hermètic a través de les cambres secretes de la muntanya, amb la seva pèrdua de consciència del temps, de l'espai i del

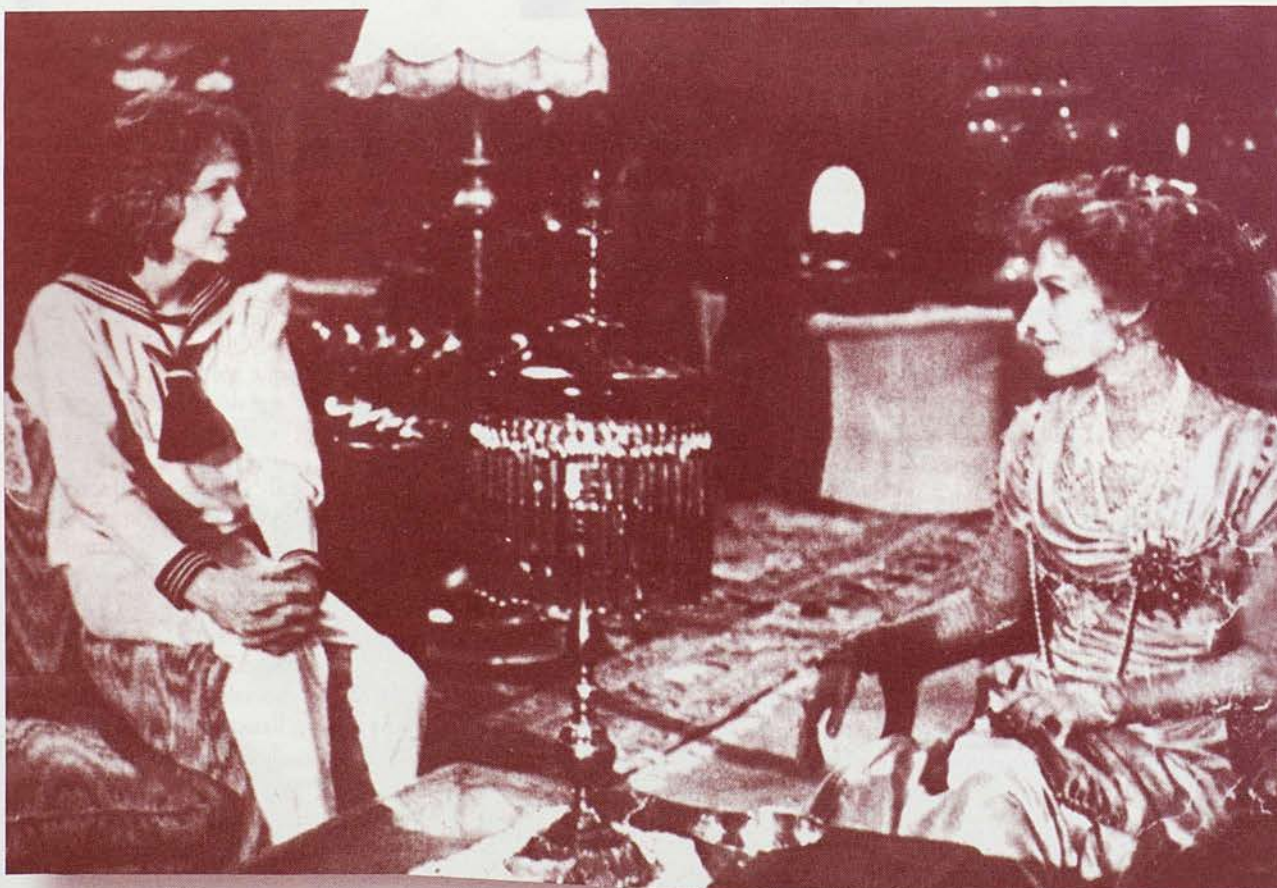
jo, era infinitament més que no una simple visita enciclopèdica a una època històrica.

Si per a Thomas Mann el pensament i l'art no són si no el producte d'una necessitat rítmica, per a Visconti, l'autoreflexió sobre el pensament i la manera d'expressió de l'artista suposa el pas d'una temporalitat no dialèctica –el periple vital d'Aschenbach abans del seu encontre amb Tadzio– a una altra dialèctica, crítica –l'enfrontament amb el seu jo una vegada consumat l'encontre–; o el que és el mateix, el pas d'una categoria humanística clàssica, burgesa i individualista a una altra de socialista, en la qual l'home és definit com el complicat nus de les seves relacions. O per dir-ho amb paraules de Philippe Demonsablon quan es refereix a això mateix: "Aquesta associació en què l'home no mesura la seva relació amb el món, sinó pel ressò sovint fetal dels seus actes."

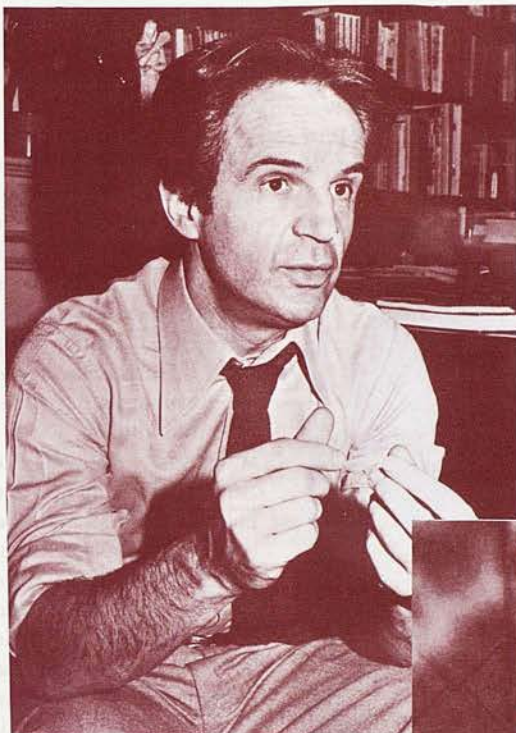
Un darrer apunt al voltant d'aquesta presència omnímoda i devoradora de la "pesta" a *Muerte en Venecia*, com passava a la famosa novel·la d'Albert Camus. Si per a Camus la "pes-

ta" que assola la ciutat d'Oran acaba per convertir-se en el ressort moral davant el qual refermaran el doctor Rieux i altres protagonistes del llibre la seva necessitat de "compromís" i de "solidaritat" amb el destí de tots aquells que es troben abocats a una mort inevitable i dolorosa; per a Mann i Visconti en canvi la "pesta" es converteix en l'arquetip o símbol d'una "lepra" històrica i cultural que suposa l'enfonsament dels valors al voltant dels quals ha girat l'existència d'Aschenbach. Venècia enfonsant-se en les aigües, com a epítome d'una determinada forma –metàfora culturalista per excel·lència– d'entendre l'Art en termes de Bellesa Absoluta. Ideal que –pensen Mann i Visconti– absolutament irrisori per als temps –que han definit gran part de la societat de la segona meitat del segle XX– que s'acostaven i dels quals tots dos en varen ser testimonis privilegiats.

Muerte en Venecia s'alça com el màxim tribut al fracàs i al triomf de l'artista –anvers i revers d'una mateixa moneda. I perquè potser morir a Venècia sigui el darrer recurs que el destí els tenguí reservat a alguns justos. ■



Josep Carles Romaguera



VIDA I CINEMA, SINÒNIMS

La realització de *Les quatre-cents coups* (Los cuatrocientos golpes, 1959) va suposar, després d'haver fet algun curtmetratge, la irrupció de François Truffaut dins la història del cinema i la primera posada en pràctica d'un dels joves turcs, que sortiren de les pàgines de *Cahiers du cinéma* i, posteriorment, formaren l'anomenada *nouvelle vague*. Però, alhora, també va ser l'inici d'un projecte curiós i insòlit, com era filmar l'evolució d'un personatge, Antoine Doinel (*alter ego* del director) sempre interpretat per Jean-Pierre L  aud, des de la seva infància (tretze anys) fins a l'edat adulta (trenta-dos anys), a través d'una sèrie de pel  cules -*Baisers vol  s* (Besos robados, 1968), *Domicile conjugal* (Domicilio conyugal, 1970) i *L'amour en fuite* (1978)- i un episodi, *L'amour a vingt ans*, d'una película titulada *Antoine et Colette* (1962).

Mentre el seu, en aquells moments, camarada Jean-Luc Godard arriava fuetada als models de la narrativa clàssica, mitjançant un con-

cepte del muntatge que rebutja la noció de continuïtat i la prim  cia dels temps morts del relat, amb *   bout de souffle* (Al final de la escapada, 1959), Truffaut aportava una película subtil en la redacció del relat i transparent en la seva posada en escena. La història autobiogràfica i amarga d'Antoine Doinel semblava, doncs, una aproxima-

did en la literatura (homenatge a Balzac) i el cinema (homenatges a Bergman i a Walsh). Però, en realitat, llibres i pel  cules esdevenen sortides esporàdiques i tan sols l'escapada en solitari cap un espai obert serà la forma d'assolir la llibertat. Al contrari que en Rossellini, en Truffaut hi cap la fugida, seguida per un meravellós *tràveling* i finalitzada per la mirada directa i reptadora que llança a l'espectador Antoine Doinel, finalment congelat en la imatge, en un intent, per part de Truffaut, de demostrar que cinema i vida assumeixen una absoluta correspondència.



ci   a l'estil clàssic però, en el fons, respirava tanta modernitat com les audàcies formals dels seus contemporanis, des del moment en què la película apostava per jugar l'aire documental de la realitat que capta amb la po  tica d'una mirada, la de Truffaut a través de Doinel, que descobreix que és millor viure el cinema que a la vida.

Antoine Doinel és un nen que viu sotmès a la indiferència d'un pare que tan sols es preocupa per la seva participació en el ral  lis de cap de setmana, a la marginació d'una mare, que li fa pagar les seves frustracions, i a una educació repressora i fonamentada en el càstig. Aix  i doncs, busca una sortida a aquest ambient s  r-

L'AMOR NO   S COSA DE DOS

Jules et Jim (1961), adaptació de la novel  la hom  nima de Henri-Pierre Roch  , autor posteriorment adaptat a *Les deux anglaises et le continent* (Las dos inglesas y el amor, 1971), implicava un projecte difícil pel fet de traslladar a la pantalla una novel  la d'estil tan literari i que de manera telegr  fica contava la història d'un triangle amorós format per Jules, el seu amic Jim i Catherine esposa del primer, però que amb el seu consentiment   s amant del segon, de qui sembla estar veritablement enamorada. Llavors, Truffaut es va deci-

La fema d'à còte és una obra pròpia de Truffaut pel seu alè arravatadament romàntic, sempre pròxim en el sentimentalisme ridícul però sempre sublimat, degut al acurat i subtil aprofundiment que el realitzador fa en els sentiments més íntims.

dir a plantejar una pel·lícula que tingués un muntatge trepidant i àgil, fonamentat en pronunciades i marcadetes el·lipses, i que estigués narrada per una veu en off accelerada i que transmetés els sentiments dels personat-

sió, a l'enèrgica vitalitat que vol transmetre la història i sobretot el personatge de Catherine (inoblidable Jeanne Moureau). El detall de Truffaut és la seva capacitat per mantenir una latent tensió emocional i psicològica

ció de província i per la reducció de l'espai (dues cases i un club de tennis) on es desenvolupa l'acció, de manera semblant a pel·lícules com *Merci pour le chocolat* (Gracias por el chocolate, 2000); i també té alguna cosa de Rohmer, com és la irrupció de l'atzar que provoca l'encontre, de nou, dels antics amants. Però, en tots els seus aspectes, *La fema d'à còte* és una obra pròpia de Truffaut pel seu alè arravatadament romàntic, sempre pròxim en el sentimentalisme ridícul però sempre sublimat, degut al acurat i subtil aprofundiment que el realitzador fa en els sentiments més íntims. Aquest, inicialment, drama sentimental, acaba atrapant l'espectador, gràcies a la subjacent tensió que va tenyint de tragèdia la història de dos amants que no poden viure ni junts ni separats, com sentencien les darreres paraules pronunciades per la narradora, Odile Jouve, també protagonista d'una història d'amor impossible.

La penúltima pel·lícula realitzada per Truffaut és una altra demostració de la seva controvertida relació amb les dones i l'ambigua concepció que sobre elles va tenir, a cavall entre la misogínia i la més absoluta devoció, herència, segurament, del cinema negre i de la seva fidel admiració a Hitchcock. A *La fema d'à còte*, emperò, el personatge de Mathilde (Fanny Ardant) no és aquell àngel vengatiu de *La mariée était en noir* (La novia vestida de negro, 1968), ni la dolça perversitat del personatge de Catherine Deneuve a *La sirène du Mississippi* (La sirena del Mississippi, 1969), sinó que més bé es tracta d'una dona desbordada pels sentiments contradictoris cap a Bernard,



ges, però que, de tant en tant, també es permetés alguna descripció grafitada, una mica absurda però plena d'humor.

Truffaut aconseguia d'aquesta manera una pel·lícula molt marcada pel seu origen literari –l'ús del narrador, l'estil epistolar que en alguns moments adopta el film, etc.– però alhora posseïdora d'una complexitat estilística –imatges documentals, imatges congelades o accelerades, escombrades de càmera, fosos en negre, encadenats, obertures i tancades en iris, etc.–. Tot junt, lluny de provocar un caòtic discurs adornat de virtuosisme, esdevé un relat aclaparador i desconcertant, que aconsegueix capturar instants de vida, moments de vertadera emoció, d'esplèndida felicitat amb un petit regust amarg.

Jules et Jim és cinema en estat pur –és una blasfèmia tractar d'explicar-la en paraules–, una pel·lícula fresca i actual que regalima llibertat en cada una de les seves imatges i no tan sols pel contingut del seu discurs, sinó també per la forma en què ha estat concebuda, en consonància a la pas-

internes i per portar amb placidesa i serenor el relat cap a l'autodestrucció, després d'haver posat de manifest les dificultats de compartir amor i amistat i d'haver trencat els esquemes de la convivència, afirmant que la parella no sigui, tal vegada, la millor forma per assolir l'amor pur i lliure, però sigui l'única forma per poder mantenir una relació.

NI AMB TU, NI SENSE TU

Partint, sembla ser, d'una història real i autobiogràfica, tergiversada pel propi Truffaut, *La fema d'à còte* (La mujer de al lado, 1981) conta com Bernard Coudray, qui viu plàcidament a Grenoble amb la seva esposa, Arlette, i el seu fill petit, es retroba amb Mathilde, la nova veïna, amb qui va tenir una dolorosa i interrompuda relació amorosa.

Al principi, la pel·lícula, curiosament, sembla aproximar-se a l'obra de Claude Chabrol, per l'ambien-



Lluny d'elaborar un discurs polític o ideològic, Truffaut aporta la informació justa al respecte per tal d'acabar de configurar els personatges i prefereix parlar de sentiments, d'històries d'amor secretes, tan sols intuïdes per mirades que es creuen o per algun acte espontani.

excel·lent Depardieu en la seva composició d'un personatge fràgil i indefens, devorat per una irrefrenable passió interior i obscura i sotmès a la decisió final, demostració de la proximitat entre amor i mort, que pren Mathilde.

COMENÇA LA FUNCIO

La dernier metro (El último metro, 1980) va ser un projecte llargament acariciat pel director francès, però la planificació de la producció presentava força dificultats degut al seu elevat cost. Finalment, la qüestió va ser resolta per la participació de la Gaumont i de la televisió francesa. A més, Truffaut no passava, a nivell popular, per una de les seves millors etapes com a director, ja que tant la seva adaptació de tres relats de Henry James feta a *La chambre verte* (La habitació verde, 1978) com la recapitulació cinematogràfica del personatge d'Antoine Doniel a *L'amour en fuite* (1979) no van gaudir del favor de la taquilla.

Si *La nuit américaine* (la noche americana, 1973) havia sigut el personal homenatge de Truffaut al cinema, *Fahrenheit 451* (1966) ho era al llibre i *L'home qui amait les femmes* (El



amante del amor, 1977) ho era a la dona, ara tocava dedicar una pel·lícula al teatre i a la seva gent, i també poder parlar d'una època, la de la França ocupada pel nazisme, que sempre li va interessar sobretot des del punt de vista cultural. Però, quan es veu la pel·lícula allò més manifest és l'admiració del director cap una *troupe* d'actors capaços d'aixecar un mur entre l'escenari i la realitat quotidiana, capaços d'abstreure's de la complicada situació històrica i d'entregar-se a la interpretació i al muntatge d'una obra.

Lluny d'elaborar un discurs polític o ideològic, Truffaut aporta la informació justa al respecte per tal d'acabar de configurar els personatges i prefereix parlar de sentiments, d'històries d'amor secretes, tan sols intuïdes per mirades que es creuen o per algun acte espontani. *Le dernier metro* aposta pels personatges i les seves històries personals i adopta un estil, tal vegada massa convencional, que de forma discreta i concisa segueix les interessants línies argumentals que tenen com eix vertebrador l'escenari teatral. ■





Les pel·lícules del mes de setembre

Cicle FRANÇOIS TRUFFAUT

A LES 20:00 HORES

JULES ET JIM

12 de setembre

Nacionalitat i any de producció:

Francesa, 1961

Títol original: *Jules et Jim*

Director: François Truffaut

Producció: S.E.D.I.F. i Les Films du Carrosse

Guió: François Truffaut i Jean Gruault

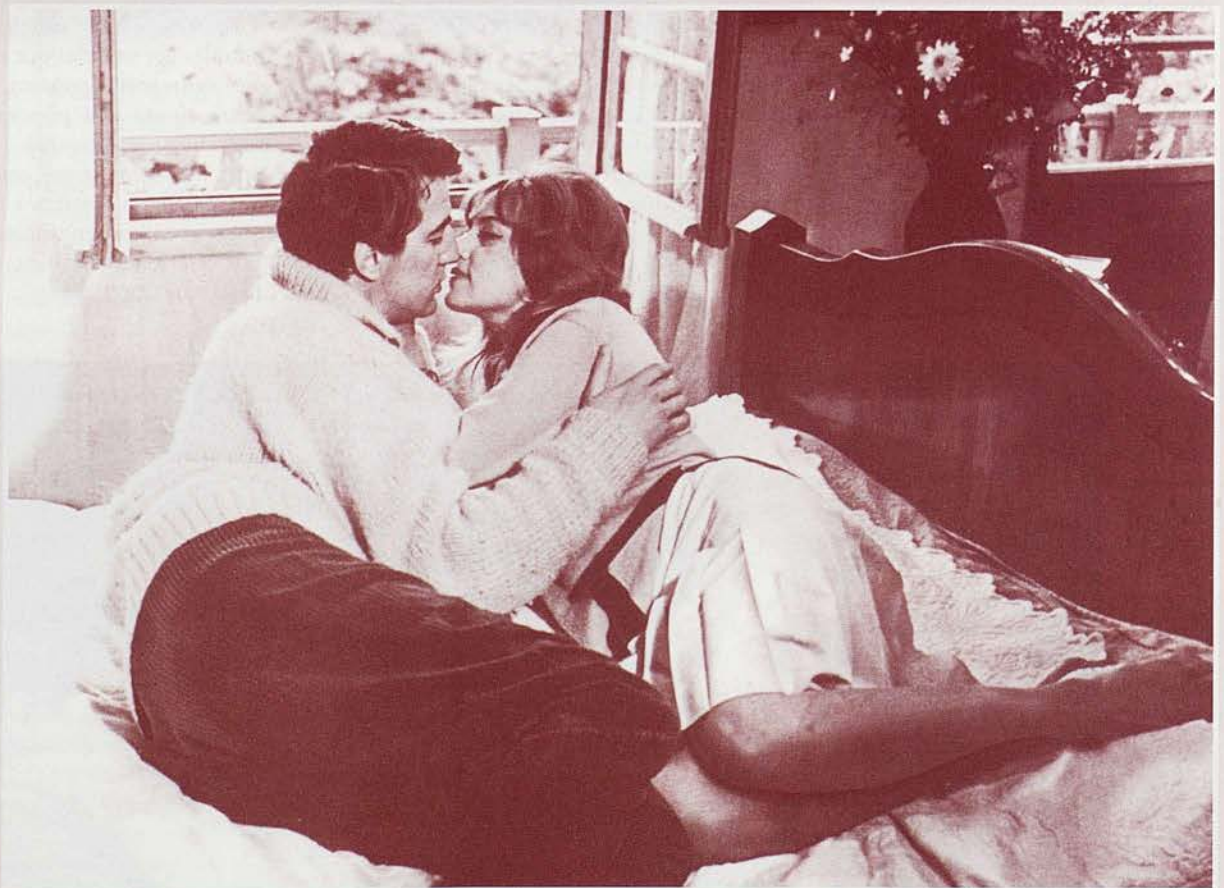
Fotografia: Raoul Cotard

Música: Georges Delerue

Muntatge: Claudine Bouché

Durada: 100 minuts

Intèrprets: Jeanne Moureau, Oskar Werner, Henri Serre, Vanna Urbino





Les pel·lícules del mes de setembre

Cicle FRANÇOIS TRUFFAUT

A LES 20:00 HORES

LE DERNIER MÉTRO

19 de setembre

Nacionalitat i any de producció:

Francesa, 1980

Títol original: *Le dernier métro*

Director: François Truffaut

Guió: F. Truffaut, S. Schiffman, J.C.

Grumberg

Fotografia: Néstor Almendros

Música: G. Deleure

Muntatge: M. Barraque,

M.A. Debril, J.F. Gire

Durada: 135 minuts

Intèrprets: Catherine Deneuve,

Gérard Depardieu, Jean Poiret,

Heinz Bennent





Vladimir Mikhaylovich 81



Les pel·lícules del mes de setembre

Cicle FRANÇOIS TRUFFAUT

A LES 20:00 HORES

LES QUATRE-CENTS COUPS

5 de setembre

Nacionalitat i any de producció:

francesa, 1959

Títol original: *Les quatre-cents coups*

Director: François Truffaut

Producció: S.E.D.I.F. i Les Films du Carrosse

Guió: F. Truffaut i M. Moussy

Fotografia: H. Decade

Música: J. Constantin

Muntatge: M. J. Yoyotte

Durada: 90 minuts

Intèrprets: Jean Pierre Léaud,

Claire Maurier, Albert Rémy,

Patrick Auffay, Guy Decombe

LA FEMME D'À CÔTÉ

26 de setembre

Nacionalitat i any de producció:

Francesa, 1981

Títol original: *La femme d'à côté*

Director: François Truffaut

Producció: François Truffaut

Guió: Jean Aurel, Suzanne

Schiffmen i François Truffaut

Fotografia: William Lubtchansky

Música: Georges Deleure

Muntatge: Martine Barraqué

Durada: 105 minuts

Intèrprets: Gérard Depardieu,

Fanny Ardant, Andrea Ferreol,

Catherine Deneuve, Jean Poiret

7
Anys de


TEMPS MODERNS



Compra les teves entrades de cinema a internet o per telèfon

www.sanostra.es
fonosanostra 971 757 242



- 
- ⇒ Club Cine Hispania
 - ⇒ Multicines Manacor
 - ⇒ Porto Pi
 - ⇒ Porto Pi Terrazas
 - ⇒ Multicines Eivissa
 - ⇒ Sala Augusta
 - ⇒ Rívoli
 - ⇒ Metropolitan
 - ⇒ Rialto



Internet: 24 hores, 365 dies

Fonosanostra: de 8'00 a 22'00 hores, de dilluns a dissabte

**"SA
NOS
TRA"**

CAIXA DE BALEARS